

ギリシア美学の見取図（Ⅱ）

岡 田 三 郎

4 テクネーと美

テクネー（τέχνη）は、普通「技術」や「技巧」に相当するギリシア語である。今日では「技術」は科学技術あるいは先端的技術を指す場合が多く、ここではテクネーという技術の原義から生起する精神的光景を観たいのでその語を表題にした。

藤沢令夫は、プラトーンとアリストテレース両者による技術観の相違を指摘する。すなわちプラトーンは「技術を人間の知そのものと等価なものとしてとらえ」、「技術」という語を、「知識」（エピステーメー）や「知性」（ヌウス）や「知恵」（ソピアー）や「思慮」（プロネーシス）などと同義に用いた。これに対してアリストテレースは「技術」を、一方では「他の仕方でもありうるものについての」知とみなすことによって「必然的なもの」に関わる「知識」や「知性」や「知恵」から区別し、他方では「技術」をもっぱら「製作能力」に関わるものと考えて「行為能力のあり方」たる「思慮」からも区別する⁽⁷⁷⁾。このような両者の相違は、たとえば倫理に関係せず製作行為が成立するかどうかという一事をとってみても重大な問題を含み、したがってかれらの芸術論議にも関連する。

一般的にいえば技術は、やはりアリストテレース的に、製作活動との緊密な関係の下で今日まで論議されてきたといえるだろう。事実、「テクネーを学術用語として定義したのはアリストテレースである」⁽⁷⁸⁾とされる。アリストテレースによれば、テクネーとは「それ以外の仕方においてあることのできるものごと」の内で、行為ではなく「制作の領域に属するもの」（ポイエートン）についての「ことわりを具えた制作可能の状態」またはその制作そのものである。さらに動詞形の語で、「技術を働かせる（テクナイゼン）」というのは、「あるとあらぬとの可能な、そしてその端初（アルケー）が制作者に存していて作られるものには存しないような事物」が、「いかにすれば生じうるかについての考究（テオーレイン）」

である⁽⁷⁹⁾。

この二つの文から次の三点が指摘できる⁽⁸⁰⁾。

第一に、テクネーとは「制作」に関わる。アリストテレースは、人間の基本的活動形態として観想（みる、学問的知識の形成）、行為（なす、行為能力のあり方、実践的思慮の形成）、制作（つくる、技術知の形成）の三領域を考えていて、いうまでもなく最後の「つくる」活動領域が技術的制作物を産みだす。これにしたがえばテクネーはその観念の伝統的拡がりを狭められ制作知に限定されることになる。

第二にテクネーとは、「その端初が製作者に存する」といわれるとおり、意識的かつ目的的な人間の活動なのである。このことはとくに、「それ自身のうちにその端初（アルケー）を有している」といわれる自然の所産との対比を示唆する。あるいはまた「テクネーによって生じる事物は、製作者の心の内にその形相（本質）をもっている」ともいわれ、いずれにしても、テクネーの活動は、人間の明白な目的と意志がそこに確実に介在しているので、そこに製作者の責任が生じるわけである。

第三に、テクネーの活動は、「ことわりを具えた」とか、「考究（テオーレイン）」とかいわれているとおり、制作能力を保証する一種の知的活動である。すなわち、制作技術は、個人的経験の一般化されたところに成立するのであり、たとえ何故そうなるのかについての認識はなくても、いかにすればそうなるかについての認識であり、それは他の者に伝達可能のかたちで論理化されていなければならない。それ故、テクネーとは制作ルールである。

ギリシアにおいて芸術作品は、技術だけによってその制作がまかなわれると考えられたわけではないが、様々な芸術活動は技術的活動の一分野とみなされ、今日芸術と呼ばれている諸活動は技術概念をめぐって論議された。

4-1 テクネーの発想

神話のかたちで語られたかれらの技術観は、技術的思考というギリシア的知の特性をよく示して豊饒なものがある⁽⁸¹⁾。ギリシア人たちのテクネーの発想はプロメーテウス神話をとおしてうかがうことができる。プロメーテウスは、ゼウスを騙して神々のところから諸技術の発端となる火を盗んで人間にもたらし、それゆえに技術の神として崇拝された。プロメーテウスについては今日ヘーシオドス、アイスキュロス、プラトーンの中にある程度まとまったかたちで伝えられている⁽⁸²⁾。

ヴェルナンによれば、ヘーシオドスにみられるプロメーテウスの火盗みの物語は、「神々と人間との分離」による人間の新たな位置づけとその了解であり、それは、「人間の始まり」を表わす⁽⁸³⁾。このように諸技術の起源神話は人間的条件の起源神話と一体化したものであり、その神話をとおしてかれらの人間観の形成が認められる。

アイスキュロス『縛られたプロメーテウス』⁽⁸⁴⁾におけるプロメーテウス像もそれをより広いかたちで継承していて、そこではプロメーテウスは「人間のすべての技術」(110)の与え手であり、文明化を特徴とする人間存在の象徴である。また「思慮を授け知恵を持たせる」(ἐννοὺς ἔθηκα καὶ φρένων ἐπιβόλους, 444)ことと「技術」や「手段・方法」(πόρος, 477)、「妙案」(μηχάνημα, 469)などはとくに区分されていない。人間の原始的生活から、物質的、倫理的、社会的意味で文明化された生活への進展において、知恵あるいは技術が果たす役割にたいして敬意が表される。しかし「火」とともに「盲目の希望」(死の予知の不可能性)(250)が人間に与えられたわけで、結局は「手練の技(τέχνη)も必然(ἀνάγκη)にくらべれば遥かに無力なのだ」(514)といわれ、技術の限界ひいては人間存在の限界が明言される。

プラトンの『プロタゴラス』⁽⁸⁵⁾において、プロメーテウスは火とともに「技術的な知恵を」(321d)もたらした神として語られるが、その知恵は「生活のための知恵」あるいは「ものを作る技術」に限定されて、いわば経済的意義の点が主張される。ところで人間はその種の技術によって身を養うだけでは集団として生き続けることはできず、それら製作的諸技術とは別に「国家社会をなすための知恵」(321d)、つまり「政治技術」(322b)をもたなければ滅亡する。それは国家形成のための必須のものである「つつしみといましめ」(322c)をとおして行われるべき政治的倫理的「徳性」(323a)によるのであり、これなしには人間国家は成立しないのである。

プラトンの著作におけるプロメーテウス神話は、哲学または政治学というかれの主たる関心事からして、おのずとその主眼とする点が異なっている。そこでは製作技術と人間が集団として生きる技術たる政治術とが区分される。そのような対置の構図はすでにヘーシオドスの神話的世界において認められ、政治の人たちたるバシレウスの正義こそが集団の豊かさを保証し、技術と一体となった仕事が保証するのは個人的繁栄なのである。

こうして人間生命の維持は、一種の「巧妙さ」によってはじめて確たるものとなる。その「巧妙さ」とは二重の意味をもち、一方では火の「技術」を意味すると同時に、他方ではゼウスを騙すという「計略」を意味する。これら「巧妙さ」も「技術」も「計略」も、

ギリシア人にとっては心的機能の同一カテゴリーとして理解された。それは別にメーティス (μήτις) の語で表されたが、実はプロメテウスという神名 Προμηθεύς (προ 先に + μήτις 思慮、「先見の明の人」) そのものにもこの語が含まれている。

これら「計略」や「思慮」は神格化されて、かれらはメーティス女神 (Μήτις) をもったのであり、かの女神はゼウスの最初の妻としてその王権の確立と維持 (『神統記』 886-) を保証した。さらに二神の娘アテーナー女神は、技芸に関わり戦いの女神であったが、そのことはかの女の眼の輝きと音声の力が一種の畏怖感をあたえることに象徴される。それは生命の露出や美の顕現に比較されるだろう。それゆえにテクネーの産出物が「タウマまたはタウマタ」(驚異、発明品) と呼ばれ、また技術者は「驚異と楽しみを作り出す人」とみなされた。

テクネーの語はつねにメーティスを含意して、その知の一形態は、ギリシア文化の諸段階において時代や場所や状況によって、多様なタイプあるいは異なったレベルの下に現われる。たとえばそれは、神々の知のかたち、狩りの罟や漁網、細工物や織物や大工などの技巧、航海士の見事な腕前、政治家の先見の明、医者的確ですばやい判断、ソフィストたちの言葉の幻惑など多数のものがあげられる⁽⁸⁶⁾。このように精神の働きのあるひとつのタイプが、ひとつの分野にだけ照応するのではなく、多方面にわたるという考え方は、ギリシア的思考の特性として認められるだろう。政治家の先見の明と技術者の巧妙な仕上げとは同一の精神の働きからもたらされ、その知はまた神話的世界の形成にも通ずると考えられた。それはまたどのような「時機」(καιρόςカイロス) にも順応し、そのつと「適切なもの」(πρέπονプレポン) を見い出す⁽⁸⁷⁾ ことに一致する発想であり、その「カイロス」も「プレポン」もギリシアのいわば美学的語彙である。このようにテクネーの発想には広くその周辺部があり、芸術もまたこの種の知の一形態なのである。

神話伝説中の「巧みな工人」ダイダロスについて、その作品の生命感のことは既述のとおりであるが (2-3 「作品の生命感」の節)、さらに技術観をうかがう上で参考になる二点を付け加えておこう。

その第一点は、テクネーの発想が含む逆転、変身、変化あるいは冒険的試みの事態である。それはたとえばオデュッセウスが巨人ポリュペーモスという強力な怪物に対決する時、要請されるひとつの難問 (アポリア) 解決のための知である。テクネーとは小なるものが大なるものを制する知恵なのである。あるいはまた相対立するものの統合ということにも関係する。人間文化のすべての領域において、相対立する力が融和し、均衡を保つような

新たな組み合わせの創出を実現するバランス感覚と知、——これがテクネーである。その均衡点たるカイロスを、いついかなる場所においても臨機応変に見出だすべきであることをテクネーの思想は教える。

第二点は、手工における巧みさをその知的特性によって了解したことである。その精神のもつ絶えることのない発明の巧妙さと計略あるいは戦略の周到さは、知のひとつのタイプを形成すると考えられたのである。ダイダロスさがしをするミーノース王の伝説について、「かれが巻貝の殻に糸を通すことができる者を探すことによってダイダロスの存在を見破ろうとしたのは、手先の巧妙さではなく知的才能 (l'*aptitude intellectuelle*) を試そうとしたのである」⁽⁸⁸⁾ といわれるが、ここに技術の人にたいする古代の人々の観方がよくあらわれている。

アリストテレスがテクネーの定義でそれが「ことわり (λόγος) を具える」というとおり、テクネーの合理的特性は、偶然性 (τύχη) から区別され、またプラトンの『イオン』においては、創造的インスピレーションたる「神的な力」(θεία μοῖρα) にも対置された。しかしプロメテウス神話からダイダロス伝説に至るギリシア人のテクネー観や技術者像に照らしてみると、テクネーの合理性という特質は第一義的なものとは思われない。テクネー概念は多彩な相貌を保っていて、それはむしろ驚嘆を喚起する技でこそあれ、合理性そのものが強調されたり目的化されたわけではなかった。テクネーは美をめざす制作であり、美との結合関係にこそ古代テクネー観の特色がある。その場合の美とは、カロス(美しい、立派な)、ダイダロン(精巧な作品)、カリス(優雅と魅力)、タウマまたはタウマタ(驚異の品々)、アガルマ(喜びの品)などの語によって表わされた。

4-2 カノンとスケノグラフィア

カノンやスケノグラフィアは、テクネーの発想が芸術領域において採られた具体的理法とみなしうるであろう⁽⁸⁹⁾。

一般的にポリスの精神的世界の特徴として、「言語の最優先」、都市にとっての重要事項の「公共性、公開性」などが指摘される⁽⁹⁰⁾。神殿建立や彫像制作は基本的に私的行為でなく公的性格のものであるわけで、それらの制作の思想がポリスの精神性に照応したとしても当然のことであろう。たとえば神殿や彫像制作の技術に美の公式が求められ、さらに各々の制作者たちがそれをめぐって論議するとすれば、それは制作のひとつの言語化のかたちであるし、また公共化のあらわれでもある。それら諸技術について論じ書いた人々の名前

も古代において指摘されている⁽⁹¹⁾。

カノーンの理念については既述のとおり（3-3「都市設計と彫刻の理念」の節）であるが、ここでは技術論的な面からすこし細部をみておこう。カノーンの語は「真直ぐな小枝、棒」を意味して、芸術に関しては美の公式や定規、制作者の従うべき形式を指す。タタルキエヴィッチは、カノーンの特性について次の四点をあげる。(a) 美的または感性的判断によって決定される、(b) 固定されず融通性をもち、その変形やそれからの逸脱をつねとする、(c) 数すなわち比例関係で表わされることをとおして美的形体の言語化をもくろむ、(d) 「完全なプロポーション」の存在を想定する⁽⁹²⁾。

その思想は、美と数、または美と芸術の連係を認めるピュタゴラス流の哲学にもとづく点についてもすでにのべた。ポリュクレイトスの「カノーン」は古代世界でよく知られていたようで、今日かれ自身の言葉として認められる二断片が伝えられている。その一つはビュザンチンのフィロン（B.C. 3 末）によるものであり、他の一つはプルタルコスによって二度引用される（ほとんど同一文）の断片である。

フィロンの書に含まれる一文は次のとおりである。<τὸ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίνεται>——この文中の<παρὰ μικρόν> の語の解釈の相違によって、次の四とおりの翻訳が考えられる⁽⁹³⁾。

- (a) 作品の完璧さは、「綿密な計算から」、多くの数をとおして生ずる。
- (b) 作品の完璧さは、「わずかのことを除いて」、多くの数をとおして生ずる。
- (c) 作品の完璧さは、「小さな単位から」、多くの数をとおして生ずる。
- (d) 作品の完璧さは、「少しずつ」、多くの数をとおして生ずる。

(a) の場合は、フィロンがポリュクレイトスの言葉を敷衍して「仕事における小さな部分的変更や逸脱が最終的には大きく合算されて失敗をもたらす」と付け加えているとおり、像の計測上の数値のわずかの相違に作品の優劣が懸かっているという考え方である。(b) の場合は、優れた作品は数的比例関係から生成するが、それはいわばモットーであって、制作の現実のすべてを説明し尽くしているわけではない。作品の美の達成のためには数学的尺度以外の要素、たとえば作者の主観的なものや視覚体験をふまえた諸変形などが同時に要求される、という意味である。(c) の場合は、たとえば頭長とか足長とかの身体の一部の大きさを一単位として、それとの関係によって全体の他の諸部分の大きさを決定していく方法である。それはまた、同一単位で測りうる、すなわち割り切れるという意味でのスュムメトリアの理論といえるだろう。(d) の場合は、多くのさまざまな数値を増減さ

せながら、制作する像の各部分に幾度も試みることによって理想的形体へと到達していくという、いわば経験の積み重ねへの指示である。その経験とはおもに眼の錯視を考慮した視覚的体験のことを指す。

これらはいずれもポリュクレイトスの思想としてありうる範囲の解釈であり、かれの作品は古代世界において典型として評価されていた。それは身体美を前提として、現実の身体の理想化をまで含んだ美学を形成していた。

プルタルコスからの二断片ではいずれも、ある物体の各細部への区分けとその諸部分にたいする相応しい尺度の割り振りに関して語られながら、「仕事（作品）というものは粘土が爪に着く段階に達した時がもっとも危うく難しい」というポリュクレイトスの言葉が引用される⁽⁹⁴⁾。この文についても「粘土が爪に着く時」の語句をめぐって解釈が分かれるが、大きく見れば「制作の最終段階、仕上げのタッチ」とする解釈すなわち作品仕上げ時の微細な点、微妙さと読む傾向と、彫刻作品の爪のような細部に計算された数値を実現する困難さの意味にとる場合とがある。いずれにしても私は、上記フィロンからの断片の含蓄する思想と同様に、数的尺度に加えて創造の究極での非合理的要素への示唆と受け取ることができると思う。なぜならかれらの芸術論においてその種の二元性（たとえば技術と創造的インスピレーションの二元性など）はよく認められるからである。

建築の分野でも同様の思想が表明されていて、ギリシア建築を研究したローマのウィトルーウィウス（Vitruvius B. C.1世紀頃）はこういう。「神殿の構成はスュムメトリアから定まる；この理法を建築家は充分注意深く身に付けなければならぬ。これはギリシア語でアナログアといわれる比例から得られる。比例とは、あらゆる建物において肢体および全体が一定部分の度に従うことで、これからスュムメトリアの理法が生まれる。実に、スュムメトリアまたは比例を除外しては、すなわち容姿の立派な人間に似るように各肢体が正確に割り付けられているのでなければ、いかなる神殿も構成の手段をもちえない」（3, 1, 1）⁽⁹⁵⁾。

ウィトルーウィウスはさらに「視覚は美を追求するから、比例によってあるいはモドゥルスを加減して、……眼の快感に媚びておかないかぎり、粗雑な外観になる」（3, 3, 13）というが、これは一種の視覚理論であるスケノグラフィア（σκηνογραφία）の考え方をうけたものである。

ギリシアの視覚理論は光学の名のもとに整理され伝えられていて、光学は数学の一分野である幾何学に発する応用的一分科であった。他方ではそれは数学的諸学のうちの「感性

的なものに関する学」(プロクロスの伝える『ゲミノスからの抜萃』)に属し、すなわち感性的経験あるいは視覚体験をとおしての学であり、経験に多く影響されるとみなされた。結局、古代の視覚理論は感性的と幾何学的との二つの性格をもつ。

光学はさらに三区分されて、プロクロスの伝える『ゲミノスからの抜萃』によれば、「純粹光学」、「反射光学」そして「いかにして見せかけの形体が不調和や形体のゆがみをもたずに遠くや高い所に描かれた図像の中に見られるかということを示すいわゆるスケーノグラフィケー」⁽⁹⁶⁾ とに分けられる。

このスケーノグラフィケーについては、『ゲミノスの断片』として伝えられる文があり、それはこういう。「スケーノグラフィケーと呼ばれる光学の分野は、建物の像をいかにして描くのがよいかを追求する。というのはものは実際には在るがままには見えないので、いかにして数的比例を表現するかではなく、いかにしてそのようなプロポーションに見えるように仕上げるかを考察する。建築家の場合、その作品に見かけの調和を与えることがめざされて、数学的等しさや調和ではなく、そう見えることをもくろんで眼の錯覚にたいしてそれを防ぎ中和する方法を発見することである。……巨像制作者に完成時の見かけのプロポーションを教えるのはこれとまったく同じ理屈であって、それは作品が眼に見て調和しているように、……指示する。というのは彫像は高い所に置かれる場合それが実際にあるがままには見られないからである。」⁽⁹⁷⁾

二断片を合わせるとスケーノグラフィケーの概念が得られる。それはアナクサゴラスの(B.C. 5世紀)「眼に見えるものは眼に見えないものの視覚像(ὄψις)」⁽⁹⁸⁾ という言葉に集約されるように、視覚経験上の「錯視」が前提となっている。その錯視現象の原因の逆を考えることによって、形体上の矯正と中和をはかろうとする。たとえばそれは円柱におけるエンタシスの形状のように過度の調整を含み、あるいはまた高い台上に置かれる彫像は仰ぎ見られる視線に合わせて目鼻立ちが強調される。スケーノグラフィケーの思想は制作の個々の現場で作家の伎倆次第でさまざまに応用されたわけで、「純粹の学というよりはむしろ芸術的なテクニック」⁽⁹⁹⁾ である。それは「見せかけの形象」(ファンタスマ)の調和や美をめざして、主観に働きかける美的効果に関係する。そしてたんに数的比例に加え、この種の操作こそメーテイスという知の領域を保つギリシア人たちの得意とする。そのことは、シチリアのディオドロスがエジプト人たちの彫像制作に比較して、ギリシアの場合「像の比例が視覚的形象によって決定される」⁽¹⁰⁰⁾ と伝えたとおり古代世界においてよく知られていた。

ここには肉眼の尊重という思想があり、結局それは芸術的価値としての作品の「生命感」に連係していく。そのことはウィトルーウィウスが神殿の構成に関して「容姿の立派な人間に似るように」と語るとおり、人体という有機的形態（organic form）への指摘にも照応する。こうしてカノーネもスケノグラフィアも、テクネーの一種として「生命感」という形象のアニミズムに発する芸術的価値を実現していく。

4-3 模倣的技術

技術に関係する芸術論議では、プラトーンやアリストテレースによる芸術の「模倣技術」としての定義が、その後の美学思想に多大な影響をおよぼした。しかし前者が模倣的諸芸術に否定的態度をとったのにたいして、後者はその模倣性を前提にして肯定的に諸芸術の分析をすすめる。

『ソークラテースの思い出』⁽¹⁰¹⁾ に表わされるソークラテースの言説が、芸術模倣説のはじめの考え方を伝えている。そこでは詳細な検討が行われるわけでもなく、また「模倣」の語がテクニカルな意味で用いられるわけでもないが、ギリシアでの模倣論議の核心的問題が提示されている。

その著の中で、彫刻家は「魂の活動を外形に写し出さなくてはならぬ」（3, 10, 8）といわれ、画家についても同じく「魂の性質を真似る」（3, 10, 3）べきことが説かれる。それは理想論であり、模倣論議の最終的な言葉であるが、かれらの芸術模倣説の主眼がどこにあるかがよくわかる。この著作中では模倣論のもう一つの面、その前段階がある。すなわち絵というものは「目で見たものの写し」（3, 10, 1）と端的にいわれるように、魂の模倣にたいして、いわば外観の模倣である。しかしそれは現実の人間そのままの転写物を作ることではない。現実の形体は芸術的に理想化されて、作品はあくまで「美しく見えるようにする」（3, 10, 2）ことが要求される。また「美しく見える」とは、「生きているような感じ」（3, 10, 6）と同じ意味である。結局それは、見る人の「心を魅きつける」（3, 10, 6）ための工夫でありプロセスなのである。魂の模倣であろうと、外観の模倣であろうと、作品の観者にたいする効力という点に最終的な目的がある。実現されるべきは唯一つ、作品の生命感ということである。

諸芸術の特性を模倣とみなす考え方はひろく受け入れられたようで、プラトーンやアリストテレースの芸術論の中心を成すが、それとともに芸術模倣説は新たな意義を担って別種の問題を喚起し、別のプランのもとに検討されることになる。すでに『ソークラテース

の思い出』において、「魂のない動かぬ影像を作る者」と「魂の入った動く生きたものを創る者」(1, 4, 4)とが比較され、後者が上位に評価されていた。影像の作り手たちとは、ホメロスやポリュクレイトスなどの名前があげられており、芸術家のことであり、生きたものの創造者は神を指す。これは神についての問答の箇所、眼目は「魂のない」(ἄφρων)と「魂のある」(ἐφρων)との対置であるが、ここでの「影像」(εἰδωλον エイドーロン)の語の使用は意義深い。この語はホメロス詩においてたとえば、身の丈といい顔つきや声といい、また着ている衣といい生前そのままの姿をしたパトロクロスの「亡霊」を指すのに用いられる。このような前史をもった「影像」またはイメージは、「魂のない」作り物という観点を経て、模倣論議に芸術の虚構性の問題をもたらす。

プラトンの『ソフィステース』⁽¹⁰²⁾において、「模倣的技術」(μιμητική)は「イメージ制作」と同義であり、「真似ることは作ることの一種であり、ただし模倣術において作られるのはそれぞれの実物そのものではなく、そのイメージである」(265ab)といわれる。その場合の「イメージ」(エイドーロン)とは、「水や鏡にうつった像、絵に描かれた像や彫刻につくられた像」(239d)などを指す。「イメージ制作」は「似像制作術」と「見かけだけの像を作る技術」とに二分される(236c)が、「似像」(εἰκὼν)であろうと、「似ているように見えながら実際には似ていない、見かけだけの像」(φάντασμα)であろうと、イメージであることに変わりはない。このようなプラトンによる芸術の模倣論議は、元来「制作術」を「イメージ制作」と「実物の制作」とに対置することに始まり、その点は先のソクラテースの言葉を継承するといえるだろう。プラトンにおいても同じくイメージ制作の具体例として、模倣を仕事とする限りでの美術、詩、悲劇、音楽、舞踊などが含まれ、これらはいうまでもなく今日の芸術活動に一致する。

プラトンはイメージを定義して、「真実のものに似せられた別のそのようなもの」(240ab)という。ここにイメージの限界が指摘されており、それは似せるという行為がもつ矛盾でもある。すなわちイメージはつねに、原物とは「別のもの」(ἕτερον)なのである。別の著『クラテュロス』で、「模写物を得ようとするなら、原物の形質すべてを帰属(再現)させることが許されない」(432b)といわれる時、完全なる模写物というものはなく、かりに存在したとしても、もはやそれは模写物ではなく原物であらねばならない。

『国家』の第十巻で、芸術模倣説の側からのイメージの検討が「寝椅子」の例をあげて行われる。プラトンによれば、ひとつの「寝椅子のエイドス またはイデア」のみが真に存在するのであり、それはまた寝椅子の本質あるいは「寝椅子そのもの」(597c)、「本性

（実在）界にある寝椅子」（597b）などといわれ「神によって産み出された」（597bc）。これに比較して寝椅子作りの職人のつくった寝椅子は、「多くの個物」（596ab）であり、さらに第三のものとして「見かけだけの模倣」（φαντάσματος μίμησις, 598b）である画家のつくった寝椅子がある⁽¹⁰³⁾。そうしてプラトーンはイメージ論議をとおして、「模倣」をつねに「欺瞞」に結び付ける。イメージは類似性の他に何の現実性ももたず、その意味での純然たる「何物かのような見せかけ」だけのものという欺瞞を産み出すのがイメージ制作たる模倣の活動である。

アリストテレスによれば、技術は「自然がなしとげえないところの物事を完成させ、他方では自然のなすところを模倣する」（『自然学』199a15）。この後者に芸術的諸活動は属す。そして『詩学』⁽¹⁰⁴⁾のはじめで、詩、音楽、演劇などは、「全体として一括する規定をあたえるならば、いずれも描写行為（ミーメシス、模倣、まね）にほかならない」（1447a）といわれる。こうして「模倣」を中心にかれの芸術論が展開される。かれにとっては模倣の理想的実現の形式と目される「悲劇」は、次のように定義される。「悲劇とは、一定の長さで完結している崇高な行為の再現であり、……いたましさと恐れを通じて、そのような諸感情の浄（きよ）めを達成していくものである」（1449b24-）。

ここで「再現」は、ミーメシス（模倣）の訳語で、別に「描写」などと直される。アリストテレスは詩作の起源について二つの原因をあげて、それは「模倣して再現すること（ミメイスタイ）」と「模倣して再現した成果をすべての人が喜ぶこと」とである。いずれも人間にそなわる「自然的本能」（1448b4）であり、人間こそもっとも模倣的能力に恵まれている。「実物を見れば苦痛を覚えるようなものでも、……それをこの上なく精確に模写した絵などであれば、みな喜んで眺める」（1448b）という。

芸術における「模倣」は、自然や現実の忠実なコピーという意味ではなく、一般的な典型や、必然性や蓋然性などの表現をさす。すなわち詩人の仕事とは「実際に起こった出来事を語るのではなく、起こるであろうような出来事を、すなわち、もっともな成行きまたは必然不可避の仕方で行きうる可能事を語ること」（1451a）である。作品はいわば理想化や芸術化の過程を経て芸術独自の世界を産出して、結局その美は、作品として形成される新たな全体に関わるのである。

このような意味での「模倣」によって、「いたましさと恐れを通じて、そのような諸感情の浄（きよ）めを達成していく」のが悲劇作品である。この「浄め」（κάθαρσις カタルシス）の語をめぐる論議が多く、「浄化」の主体を観者とみなすか、作品形成上での事態と

考えるかによって解釈が分かれる。すなわち観客の感情が浄化されるのか、あるいは作品中の苦難にみちた行為やその苦難そのものが純化されるのかという問題である⁽¹⁰⁵⁾。しかしいずれにしても悲劇は描写されたものを見る楽しみであり、カタルシスと快感とは並存しうる。諸感情の純化された姿で表現されるところにしか悲劇作品の美は存在しえないだろうし、その結果、観者にあってもまた浄化が誘発される。「いたましさと恐れ」が純化されて鮮明な劇的光景として見られる時、純粋な快感がもたらされる。

5 観照と美

ここで「観照」とは、θεωρία（テオーリアー）のことで、これはθεωρός（テオーロス）の派生語である。テオーロスは「神託をうかがうために、あるいは宗教的祭儀に参加する（見る）ために遣わされる者」を指したが、これからプラトーンなどの「観者」（spectateur）の意味に用いられることになる⁽¹⁰⁶⁾。テオーロスは見ることもその宗教性の方に意味の要点があり、あるいは宗教的意義を保つかぎりにおいて見ることも含意する。古代ギリシアにおいて、たとえばクソアノンのようなアルカイック偶像は普通の意味で見られるために作られたのではなく、人々から秘匿され隔離されるとともに他方では特別の時機に顕示された。かれらの宗教的感情においては、その種の状況下ではじめて見ることの宗教的意味が保たれ、その光景にあずかることが秘儀的価値を帯び、見られることがひとつの啓示や聖なるものの顕現の意味をもつ⁽¹⁰⁷⁾。

この「祭使」派遣の事態がテオーリアーと呼ばれ、またさらにひろく異国への旅についてもテオーリアーの語が用いられた。テオーリアーはこのようにはじめは祭儀またはそれにとみなう競技会など具体的なものへの参加や観戦などを指したが、その語によって精神の活動の「観照、省察」（contemplation, considération）を指すのはプラトーンにはじまる⁽¹⁰⁸⁾。

テオーリアーは哲学の創設に関して、「哲学」や「哲学者」の言語的起源の論議で、両者の関係がよく指摘される⁽¹⁰⁹⁾。たとえば賢者ソローンについていわれた「“知識を愛して” φιλοσοφῶν 多くの土地を“見物のために” θεωρίης ἕνεκεν 旅して来た……」（『歴史』1,30）というヘロドトスの一節はよく知られている。さらにテオーリアーと哲学との関係は古代伝承によればピュタゴラスの名前に結びつけられる。キケロによれば、ピュタゴラスはフィロソフォス（哲学者）とはいかなる人であるかという問にたいして、人間の生活を祭典になぞらえてこう答えた。そこにはある人々は身体による名声を求めて、また他の

人々は売買による利益を得ようとしてやって来るが、「或る種の最もすぐれた素質をもったひとびとは賞讃も利益も求めないで、ただ見物のためにやって来て、そこに何がどのような仕方で演ぜられているかを熱心に注視する。あたかもそのように……稀には他のすべてのものを無と観じ、事物の本質を熱心に観察するひとびとがある。この人たちは自ら知識の探究者と称する。なぜならそれが哲学者なのであるから」。また「最も純粹なるひとびとは最も美しきものの観想をのみ意図し、これこそまさしく哲学者と名づけられるに相応しい」ともいわれている⁽¹¹⁰⁾。こうして哲学は、観ることとほとんど同一のことがらのように連携して、それは古代世界において変わることなく表明され続けられる。

見ることは、いわば「こころの眼でみること」(to see with the mind's eye)を含んで「知る」に通底するとすれば⁽¹¹¹⁾、テオリーアーはその宗教性を担って、哲学独自の「観照」という意義と価値を獲得するのに寄与した。それは哲学の概念の発生と一体化して、またかれらは生活様式の確立をも目指していたので、観照的生活が哲学的価値をもつ。デモクリトスの「美しきものを観ることから大いなる喜びがもたらされる」⁽¹¹²⁾という言葉はそのことをよく表している。

プラトーンにおいて美は観照と密接に連携して、美はその第一の対象となる。『饗宴』の中で、「……人生のどこかにあるとするならば、まさに此処においてこそ（感覚的な美から登高して最終的に美そのものを対象とする学問に至り美そのものを知ることまたは観ること）、その生活が人間にとって生きるに値するものとなるのです」⁽¹¹³⁾。『パイドロス』において、美はつねに見られる対象でありそこでは美の体験は見るという行為を除いては成立しない。それは「視覚」(250d)に関わって、一つの姿や光景すなわちヴィジョンとしてもたらされる。「……美を、われわれの持っている最も鮮明な知覚を通じて、最も鮮明にかがやいている姿のままに、とらえることになった。……ただひとり美のみが、最もあきらかにその姿を顕わし、最もつよく恋ごころをひく……」⁽¹¹⁴⁾。このように語られる美はもはや芸術の領域に関するものではない。美の鮮明さを表す形容詞ἐναργής（鮮明な）の語は、ἀργός（輝かしい）と、所有の接頭辞ἐνから成り、輝かしさは美の同義語であるから言葉が重複する。そして「神様がたが、“ありありと”（ἐναργής）目に見えるのは厳しい」（『イーリアス』20, 131）といわれる時、この語の用法と意味とがよくわかる。それは神々の顕現や夢の中の姿などの鮮明さを指し、さらにそのような事態は人を「不安にさせ畏怖させる」（20, 130）。美は、神々と同様にそれとの遭遇はその鮮明さとあいまって、驚異的な体験としてうけとられた。

テオーリアーは元来その見られる対象が限定された語であったが、プラトーンにあってはまた美や真実といった限られた存在を観るのに用いられる時、もっともかれ独自の意味をおびてくる。そこで本来の用法に比較すれば世俗化されたとはいえ、テオーリアーの宗教性は失われず別の意味で復活して、意識的により深められたとさえいえるだろう。美を観ることの畏怖と悦びの両義性を担って、その体験はテオーリアーと呼ばれるにふさわしい。

5-1 想起と観照

プラトーンの『パイドロス』⁽¹¹⁵⁾の神話風物語でこういわれる。

「……人がこの世の美を見て、真実の美を想起し、翼を生じ、翔け上がろうと欲して羽ばたきするけれども、それができずに、鳥のように上の方を眺めやって、下界のことをなおざりにするとき、狂気であるとの非難を受ける……」(249d)。ここに魂による美の「想起」(ἀνάμνησις アナムネーシス)という特異な思想が示される。それは「魂の本質」(245c)についての一節で、さらにいえば善きものをもたらし「神々から授けられる狂気」(244d, 245b, etc.)として四種のもものがあげられ、その四番目の美への恋(エロース)についての箇所である。想起といわれるとおり、神々の魂はすでに真実在の世界(美のヴィジョン)を観照しており(247c-e)、人の魂も不完全ながらこれに倣って見てから地上の人間の中にやって来ている。「人間の魂は、どの魂でも、生まれながらにして、真実在を観てきている」(249e)。哲学者の精神はその記憶をよび起こしつつ(249c このことが「翼を生じ」という語句でいわれる)、すなわち人がものを知るという働きは「雑多な感覚から出発して……単一なるものへ」(249c)思考することであるが、そのことこそかつて魂の観たものの「想起」にほかならない。

こうして魂は真実在の世界の「正義」なり、「節制」なり、「知識」なりを観はしたが(247d)、地上におけるこれらの「似像」(εἰκόν)はぼんやりとして光彩がない。しかし美は、かの世界にあるとき燦然とかがやいていたし、「また、われわれがこの世界にやって来ても、われわれは、美を、……最も鮮明にかがやいている姿のままに、とらえることになった」(250d)。「鮮明さ」は語の本来の意味からすれば、ἀληθής(隠されず顕な、真実の)に比較されることができ、二語は同じ意味に用いられる(『パイドロス』83c)。したがってそれは美の様態を特色づけるとともに、真実の原初的な概念でありその在り方を示す。ここに美的体験の特異な様相がのべられている。それは観照のひとつの根拠であり、同時

にまたもろもろの感覚体験から美のヴィジョンへの飛躍を示唆する。

「想起という言葉は、一般に、直接感覚され経験されるものから、直接感覚され経験されないものへの、……飛躍をどう考えるかについての素朴な説明であると同時に、事物との表面的な接触からその根本的な把握へと目が開かれて行くときの、心理的実感の或ものを、巧みに表現している……」⁽¹¹⁶⁾といわれるが、それはまた私たちの美にたいする欲望と郷愁をよく説明する。この世においては魂もまたひとりの亡命者という発想があったが⁽¹¹⁷⁾、プラトーンを経てプロローティノスに至る古代ギリシアの美学思想の深化はこのような魂についての教説を看過しては理解できない。美への憧憬は魂のふるさとへの郷愁であり、それがいくらかでも充たされる場合、慰藉や快の感情となる。

観照とは実は想起することであるという哲学の根源に関わる事態が、すべてこのように神話風物語で語られる。そのことは美の観照についても例外ではない。そのような仕方によってしか、美の在り処とそれが保持される時採るかたちとを暗示することができない。それは本来、かれらにあっては美は概念ではなく、さらにいかなる言葉ですらないことを再確認させる。古代ギリシアの原初において、美は輝きであり生命の顕現であった。美の概念が美しいわけではないとすれば、哲学者とてもそれはひとつのヴィジョンとして表示するほかない。美の想起という一種の神秘説は、プラトーン哲学の古層に保たれる神話的思考をよくあらわしている。プラトーンに限らずホメーロスからはじまるギリシアの美学的傾向の基底は、神話的感觉と思考によってその枠組が保たれている。そこでは想起または記憶が文化活動の鍵となって、その枠内にプラトーンの美学もある。結局、魂と同じくプシュケーの語でいわれた生命の、生命による記憶という文化的活動の窮極の機能と構造が、かれらの認識の内容となっている。

ヘーシオドスの『神統記』において、ことばの力たるムーサたちの母神ムネモシュネーは、「記憶」の神格化されたものである。そこでは記憶は言葉の源泉であるとともに、神々と人間についての知を意味した。さらにいえば神話的象徴のシステムにおいて、「記憶」対「忘却」が「生の世界」と「死の世界」の対置関係に連携するのはギリシアの神話的世界に限ったことではない。記憶または知によって、生の世界が生成されあるいは自己構築が達成されると考えられた。うた人も統治者もムーサたちの力によってその各々の役割を果たしうる。このような記憶と知についてのミューズ信奉の伝統は、哲学者たちにおいても継承され、あるいはまた新たな再認識と深化がはかられて、かれらはみずからムーサの徒たることを明言する⁽¹¹⁸⁾。様々の文化的産物は生命を思い起こさせる刺激となる記憶装置であ

り、とりわけて美はその鮮明さと相伴って私たちの精神に働きかける。

『パイドロス』の想起説をふまえる時、次のような一節は理解しやすくなるだろう。

「……愛する人の光りかがやく容姿を目にしたとき……彼の記憶は《美》の本体へとたちかえり、それが《節制》とともにきよらかな台座の上に立っているのを、ふたたびまのあたりに見る。よびおこされたこの光景に、彼は怖れにふるえ、畏怖に打たれて、仰向けに倒れ……」(254b, 藤沢令夫訳)。

この後半に語られる美との遭遇に際しての畏怖感については既述(2-1「生命の象徴としての美」の節)のとおりである。美的事態に「畏怖」(σέβαςセバース)や「羞恥または慎み」(αἰδώςアイドース)を連携させることは、ホメーロス詩の世界においてすでに一種の決まり文句にさえなっていた。

オデュッセウスは、王女ナウシカアーにはじめて会った時、かの女の容姿に感嘆してこういう。

「……貴女(あなた)はきっと女神でおいでか、それとも

死すべき人間なのか、もし広大な天をお保ちの神々の、お一人ならば、

ゼウス大神のおん娘という、アルテミスさまに、私としては、

お姿といい、背丈(せいたけ)といい、なり形といい、いちばん近いと存じあげます、

もしまた地上に住居する、人間界のどなたかでおいでというなら、

あなたさまのおん父上も母上さまも、余(よ)の三倍も幸福な方に相違ありませぬ、

ご兄弟とて三倍も幸せに、かならずやその方々のご機嫌も、

あなたのお蔭で、終始たのしく晴れやかに、和みわたっておいででしょう、

このような若さの華(はな)が、歌舞(うたまい)の群に加わるさまを、いつも御覧に

なるのですから。……それでいまお目通りをしますにも畏敬の念にうたれる次第……」(呉茂一訳 6, 149-161)⁽¹¹⁹⁾。

「美」(形容詞καλός)は視覚的領域に限定されていたわけではないが、ここではもっぱらナウシカアーの「姿、背丈、なり形」(6, 152)に着眼されており、すべては「眉目美しさ」(6, 113, 142)に関する。かの女に直面して「お目通りをしますにも畏敬の念にうたれる次第」、すなわち逐語訳で「見て、畏敬の念が(σέβας)私をとらえる」(6, 161)とべられる。このひと組みの詩句は『オデュッセイアー』において何度かみられるし、さらにかの女に関して別の単語によってではあるが、「おそろしく、はばかられる」(6, 168)とくり返し表明される。またナウシカアーの美は畏敬の感を与えると同時に、見る者たち

を、本来は神々にしか味うことが許されないような「至福に」（154, 5）して、気持ちがいっつも「晴れやかさで、暖められる」（156）。

ナウシカアーを前にして語られたオデュッセウスの言葉は（149-169）は、古代ギリシアの文化的コンテクストの中で、美にたいする態度の表明として典型的な事例である。それはプラトーンによる美の叙述にまで通じるギリシア美学の基本的諸要素をすでに含んでいる。畏怖感と同時に至福や慰藉となるという、美にたいする感情がここによく現われている。本来それはかれらが神的存在にたいして認めたものであり、したがって美もまたそれに擬えて了解されている。

ケレーニイは、ギリシア人特有の宗教的経験をあらわす二様式として、「畏怖」（セバース）と「羞恥または慎み」（アイドース）とを指摘する⁽¹²⁰⁾。それらの語はホメロス詩からプラトーンの著作に至るまで美的体験に関連して用いられる。したがってギリシア人たちの美にたいする態度はかれらの宗教的心情に照応している。それは時代を超えて底流に認められるギリシア美学の含蓄するひとつの特質といえる。プラトーンの想起説は、美への憧憬と美への崇敬の念の理由を神話物語というかたちで説明する。

5-2 美のヴィジョン

プラトーンにおいて「至福なる者の観る景観」（『パイドーン』111a）とか、善き魂たちがみた「美しい観もの」（『国家』615a）、または「祝福された光景」（『パイドロス』502b）などといわれるものは、現実の中に肉眼で見られるのではなく、かれによって想像された神話的光景である。そして結果としてそれは美のヴィジョンとなっている。すでに別稿で⁽¹²¹⁾ 検討したので、ここではその光景の一端に簡単に触れておこう。

『パイドーン』⁽¹²²⁾ で、「清浄に、あやまつことなくその生をすごしおえた魂」（108c）の死後に住む場所について、すなわちこの世の大地とは区別された「まことの大地」についての「物語」（ミュートス110b）が展開される。それはこの世の人間をとりまく空気のきわみの向こう側に出て、はじめて見ることができる「いつわりなき天空であり、真の光芒であり、まことの大地である」（109e-110a）。

「第一に、真の大地は上から見ると、色とりどりで、ちょうど十二枚の革から作った鞠のように見え、それぞれの部分は違った色に分けられている。われわれの世界の色、絵描きたちの使う色は、いわばそれらの色の見本にすぎない。かしこでは、大地全体がこのような色どりを持っていて、しかもそれらは、この世界のものよりはるかに鮮やかで純粹であ

る……」というふうに語りはじめられる。このような「大地の構造」(113d)とともに、それに続いて死後の魂の「裁判」に触れられ、最後は「敬虔に生きたと判定された者たちは、……高きにある清らかな住家に至って、大地の上に住むようになる。特に哲学によって十分に身を浄(きよ)めた人々は、……ほかの人々よりもいっそう美しい住家に至るのだ」(114c)という「おおいなる希望」で終わる。

それは『パイドロス』⁽¹²³⁾での善き魂がこの世に来る以前に見る光景に似ている。魂が天球のはてのきわまるところから、天界の外側の世界すなわち真実在の世界を、天球の回転運動にはこばれて観照する。「……それは、真の意味においてあるところの存在——色なく、形なく、触れることもできず、ただ、魂のみちびき手である知性のみが観ることのできる、かの《実有》である。真実なる知識とはみな、この《実有》についての知識なのだ」(247b-)。

『国家』の最後の「エールの物語」(614b-)にも魂に関する光景が展開される。死後の魂が千年の旅路を終えてふたたびこの世に誕生するに際して、それに先立って「人間の生き方と分かちがたく結びついてこれを規制している宇宙万有の秩序と調和を啓示される」場所の光景である⁽¹²⁴⁾。

「……そこからは、上方から天と地の全体を貫いて延びている、柱のような、まっすぐな光が見えた。その光の色は何よりも虹に似ていたが、もっと明るく輝き、もっときよらかであった。……その光の中央に立って、天空から光の綱の両端が延びてきているのを見た。というのは、この光はまさしく、天空をしぼる綱であったから。それは、……回転する天球の全体を締めくくっているのである」(616b-c 藤沢令夫訳)。

宇宙の軸を象徴する「天と地の全体を貫く光」は、『ティマイオス』⁽¹²⁵⁾で「神は大地を、……万物を貫いて延びている軸のまわりを旋回しながら、夜と昼とを作り出して、これを見張るものに仕組んだ……」といわれる場合の「万有を貫いてのびている軸」に比較される。また「天球全体をしめくくる」光に関しても、『ティマイオス』の一節に類似したイメージが見出せる⁽¹²⁶⁾。

プラトンの描く魂たちの観る光景は光に満ちていて、たとえそれが死後のものであっても、古代ギリシアでの冥界のもった地下的世界の印象を与えない。それは「冥界」と「真の大地」と「宇宙」の三者のイメージが渾然としている。それらはハーデース(冥界・闇の世界)やタルタロスの「地下の国」ではなく、海流の中の「至福者の島々」や「エーリュシオンの野」など海や平原に似て天に向って広く開けはなたれた空間を想像させる。すべては魂についてのひとつのヴィジョンを提出するところに目的がある。したがってそ

れがおのずと美のヴィジョンの様相を帯びてくる。それは「魂の世話が哲学」というかれの立場からして、その著作の中で描かれるべき必然性がある。

これらの想像的光景にはある程度の共通点が認められ、その基本的要素として次の四点が含まれる。(a) それは異世界の光景であり、すなわち現実世界とは別種のもう一つの世界が想定されている。(b) その空間の全体的な枠として幾何学的形態が採用されている。それは知によって純化された形態と考えられた。(c) 光景の美の叙述において、「美しい」(καλός)、「純粹で清浄な」(καθαρός)、「輝かしい」(λαμπρός) の三単語が同義語として用いられ、さらに「鮮やかな」(ἐναργής) の語もこれらに加えることができるだろう。それらは神話的象徴のシステムにおいては同一カテゴリーに属す。(d) その光景に関する作用的概念として、「浄め」が重要な意義を担う。浄化された者であることがその光景を観る者の条件であり、他方ではその光景によって浄化されるというように循環的に語られる。

こうしてプラトーンにおける美のヴィジョンの意義が明らかになるだろう。

第一点は、美のヴィジョンが意識的にミュートス（神話風物語）に結びつけられ、象徴的な仕方で美の在りかが暗示される。かれのミュートスは美のヴィジョンをその中に含む故に、またそれがその中にしか保持されようがない故に、もうひとつの「言葉」であるロゴスとは別種のかたちで、きわめて直接的に生命を刺激してそれを養いそこに植えつけ、その時人は或る光景を刻印される。プラトーンの芸術模倣説において音楽、詩作品、美術などは「影、イメージ」(εἰδωρόν) としてみなされたが、美はそれらイメージの中にはなく、魂の場所の光景の中に保たれる⁽¹²⁷⁾。

第二点は、美のヴィジョンは魂の教説と連携して展開される倫理的な光景である。そこでは『国家』においても『パイドーン』においても「希望」ということが基調になっている。たとえば『国家』の「エールの物語」は、老人ケパロスの「希望にたいする不安と疑念」(310d-) という心境への保証を目ざす。『国家』において善や正義について周到で詳細な検討を経た後で、かれの「甘い希望」に答えるミュートスによる冒険的な試みなのである。パンドレー神話の「希望」やプロメーテウス神話の「盲目の希望」⁽¹²⁸⁾ のことを考えるならば、プラトーンが神話的表象を用いながら物語る「希望」が、従来の神話的思考とはいかに異なるかがわかる。かれはそこで哲学的世界像を創りだしている。そのことは『パイドーン』においてソクラテスの死後の「希望」(63c, 114c) がかれ自身によって語られるのに一致する。プラトーンの「甘い希望」は、プロメーテウスのもたらした「盲目の希望」に対抗して、美や芸術に関してのみならず、すべての批評の原点である。

第三点は、現実的な精神から美のヴィジョンがもたらされたという点である。『パイドーン』の中で、よき魂の死後に行くべき場所の光景が展開される時、「知性をもつ人間にはふさわしからぬかもしれないが」(114d)とことわられながら、他方ではその種の「神話にかけける人は美しい(καλός)」(110b)と明言される。このκαλόςの語は、別の面からみれば、神話の美しさにたいする確信の表明とうけとることができるだろう。また『国家』の最後で「神話は救われたのであり、滅びはしなかったのだ」(621b)といわれるのは、きわめて現実的な精神の働きをしめしている。

第四点として、美のヴィジョンは、哲学が含みもつ神話物語という虚構または詩(『パイドーン』61a-b)である。哲学的探究が「良心の安心」(une bonne conscience)を保証すると考えられる時⁽¹²⁹⁾、想像的光景というのはその一端を担う。それはまた、「現実の再現というよりはむしろ祖型の昇華(les sublimations des archétypes)」⁽¹³⁰⁾といわれるが、美のヴィジョンは、神話的祖型とみなされる樂園への郷愁ともいえるだろう。しかしまた、それはいかなる場所においても実現されることのない代わりに、人間から根絶することもできない欲望と想像力の産出物である。美はギリシアでは驚嘆や強い歓びや畏怖感などの魂の奥底にまでとどく純粹性の体験としてみなされたが、美のヴィジョンもまた、現実面での場所の壊滅的事態の後でさえも存在して、批評的精神として働き続けるだろう。

5-3 観照から批評へ

プラトーンの美のヴィジョンは異世界の光景であるが、『国家』における「洞窟の比喩」はそれと表裏を成す人間世界を象徴的に表わす。それは次のように描かれている。

「光明のあるほうへ向かって、長い奥行をもった入口が、洞窟の幅いっぱいには開いている。人間たちはこの住まいのなかで、子供のときからずっと手足も縛られたままなので、そこから動くこともできないし、また前のほうばかり見ていることになって、縛めのために、頭をうしろへめぐることはできないのだ、彼らの上方はるかところに、火が燃えていて、その光が彼らのうしろから照らしている」(514a-)⁽¹³¹⁾。この地下洞窟に住む人間は、洞窟上方の火の光で、かれらの正面の壁面に投影される様々なものの「影」(skia)しか見ることができずその影を真実のものと思い込んでいる。その無知の状態は人間本性の似姿であり、私たちはかれらに似た一種の囚人なのである。『国家』の第六巻から第七巻にかけて展開される「太陽の比喩」、「線分の比喩」、「洞窟の比喩」の一連の比喩は、善のイデアについての説明を太陽に比較することに発したものである。この洞窟から出て太陽の

光のもとに実物をみること、結局は太陽そのものを観ることが善や真実在の観照に照応する。

しかしかりにそのような教育を積んで上昇の道を昇りつめたとしても、かれらが「まだ生きているうちから＜幸福の島＞に移住したつもりになって、すすんで実践に参加しないこと」（519c）は認められない。そのまま上方に留まるのではなく、「もう一度前の囚人仲間のところへ降りてくる」よう強制される。そして「暗闇のなかの事物を見ることに、慣れてもらわねばならぬ。……そこにある模像（エイドーラ）のひとつひとつが何であり、何の模像であるかを、識別することができるだろう。……美なるもの、正なるもの、善なるものについて、すでにその真実を見てとってしまっているのだから」（520c）。観照は人間現実にたえねばならず、また逆に現実には観照によって試される。本来かれの『国家』は政治論の本であるが、そこで論議される国家とは、「理想的な典型として、天上に捧げられて存在する」ような、「それを見ようと望む者、そしてそれを見ながら自分自身の内に国家を建設しようと望む者のために」（592b）という意図を内包するものであり、「言論のうちに存在する国家」なのである。プラトーンの現実感覚と思索との位置関係が明らかにされる。ここに批評一般の図式がしめされている。

観照という「魂の眼」（『国家』519b）で観ること、すなわち「知る」ことから、ふたたび肉眼で現実のこの世界を眺めて言説をなすことへ、身をもって価値判断していくソークラテースの立場へ戻ることがここに要請される。『弁明』⁽¹³²⁾におけるソークラテースは、自他ともに「魂がよくあるよう気遣うこと」（29b, 36c 哲学のこと）、そのことに努めるために公けの仕事も家のことも行う暇がなく（23b-）、「静かな生活ではなかった」（36b）。アリストテレス風の「暇な生活する余裕があること」（『形而上学』981b23-）が諸学発生の一要件と考えられたきわめて観照的な態度とは異なって、日々の生活とそれが営まれる集団内の人間への関心に（暇でなければそういうことはできないが 36d）思索の発端を見出したのがソークラテースである。かれは「都市アテナイについた虻」として忙しく、その批評精神とそれを実現する奇抜な人柄については『弁明』に描かれるとおりである。

ソークラテースの批評精神を受け継いだプラトーンの芸術論議の峻厳さはよく知られている。かれの芸術批評は、その享乐的要素と知的要素の両面にわたり、また制作者とともに作品享受者をも含めた芸術活動全体への批判的で否定的な観方に特徴がある⁽¹³³⁾。たとえば詩の楽しみという点について、それが批評の基準としてさえ認められながら、それがどのような人の快楽であるかが問題にされる。「最もすぐれた人たち……とりわけ徳と教育の

点では他にぬきんでている一人の人間を喜ばせるものが最も立派なムウサの技である」(『法律』658e-659a)⁽¹³⁴⁾。あるいは作品の知的側面に関して、詩の言葉は生きた哲学の言葉の「影」(エイドーロン『パイドロス』275d)であり、同様に絵画や彫刻作品も「水や鏡に写った映像」(エイドーロン『ソピステース』239d)に等しい。このような位置づけは、かれの純粹美または絶対美の想定や、さらに美のヴィジョンの觀照という壮大な神話的空間が背後にあって、そこから誘導された批評の働きといえるであろう。プラトーンの芸術批評の視点については異議が多くあるだろうが、批評活動がつねに個別の具体的作品や事象に関わりながら、「芸術とは何か」という問い無しには成立しえないことを示唆する。

二十世紀は批評の時代といわれ、今日すべての分野において過剰なほどに批評がなされている⁽¹³⁵⁾。前世紀末のオスカー・ワイルドの「芸術家としての批評家」(『インテンションズ』1891所収)において、批評の創造的意義は最大限に主張されるが、それでもなお「……人間の理想は自己を完成するということ (self-culture) の他にはない。……ギリシア人もそれを知っていて、觀照のうちに過される生活と、それを実現するのになくてはならない批評という方法は、我々が彼らから受け継いだもののものだ……」⁽¹³⁶⁾と語られる。古代ギリシアの觀照は、魂の場所についての想像的光景たるひとつのヴィジョンをもたらしたが、二十世紀の批評精神は、地中海をはじめとして想像的景觀を含めて場所と結ばれている点が注目される。それはようするに人間内部のヴィジョンの崩壊とその再建に関わると考えられる。たとえばヴァレリイは「地中海の感興」⁽¹³⁷⁾という一種の文明論を内容とした神話的エッセイにおいて、地中海がヨーロッパ精神を産み出すインスピレーションであったと語り、いわば地中海という土地の精霊に賛美の文を捧げる。それは、かれの他の著作から推測して、ヨーロッパ精神の崩壊という危機の自覚と表裏を成す。またグルニエの『孤島』⁽¹³⁸⁾について「この書物は極度に孤独な精神、卑俗なまでに謙譲なある魂が回帰する「至福の島々」である」⁽¹³⁹⁾といわれる。グルニエ自身、「一つの島は、いわば一人の孤立した人間」と語り、それは人間存在の象徴的表現となっている。さらにカミュにおいては、生への絶望と愛、その否定と肯定との均衡がつねにある場所の中で維持されて、太陽と海のある壮大な光景がその均衡を養う場となる⁽¹⁴⁰⁾。このように美のヴィジョンは郷愁として残存して、それは美学の新たなトポスとなる。

「美を觀ること」はプラトーンの思想を継承した三世紀のプロローティノスにおいて、究極のかたちを採って現れ、それはギリシア美学の終点である。かれは「見るものたる眼は見られるものたる対象と同族化し、類似化した上で、觀照にのりだすべきなのである」と

いい、あるいはまた「眼は太陽のようにならなければ太陽を見ることができないと同様に、魂が美しくならなければ美を観ることはできない」⁽¹⁴¹⁾とのべる。ここに批評の原点があり、批評者の条件が明示される。こうして観照は美のヴィジョンから批評の働きを導きだして現実という価値の再建に関わっていく。批評精神とはヴィジョンを観る精神であり、現実面での壊滅とその美の喪失の後においても、それによって人間内部の光景を立て直すことから始める他ない。

6 結語

ギリシアの美学思想を「生命」、「コスモス」、「技術」、「観照」の四事項の各々と美や芸術との関係のもとに観てきた。かれらは生命の理想態を秩序や調和において認め、さらにコスモロジーをそれらとまったく同じ観念によって形成する。そのことは生命を介して宇宙の運動と構造を把握することであり、あるいは生命観と宇宙観とはたがいに投映し合うといってもよいだろう。

他方、美はその原初において光または輝きとして表象され、生命に或る効力を与えることが想定されている。このような美と生命との融会的了解をとおして、美もまた調和や秩序概念によって規定される。こうして宇宙は感覚される最大の美であり、生命はその露出と顕現において美のすがたを採る。

技術はそのような美を数量関係を媒介にして人為的に感覚化するプロセスである。それは、調和や秩序を数量化するという操作によって、生命の特質をできるだけ純粋なかたちで抽出することである。したがって芸術は（かれらは芸術という語をもたなかったが）、擬似的生命体を実現する行為であり、あるいはまた生命産出の擬似的行為となる。

このような観点に立つ時、人間と美的および芸術的事象との間に交感関係が認められたのは当然である。むしろその種の体験から美学的諸概念がもたらされたといった方がよいかもしれない。かれらは音楽や詩の言葉や各種の像に生命を認め、またそのような生命感を感じうる時その作品を評価した。建築物でさえも人体に比較されたことを想起すべきであろう。それは人間がみずからと類似のものを発見する喜びであり慰藉である。非生命的なるものにたいする徹底的拒絶を守って、古代ギリシアの美学は生命付与（animation）の欲望から解放されることがなかった。それは、すべての事象を生命活動と見立てる傾向がある神話的思考を、かれらの美学の基底としたことを示している。

註

- (77) 藤沢令夫『世界観と哲学の基本問題』第Ⅲ章「技術とは」岩波書店 1993 p.165。
- (78) F. E. Peters, *Greek philosophical terms*, New York, New York University Press, 1967, art. *techné*.
- (79) アリストテレス『ニコマコス倫理学』1140a- 高田三郎訳 岩波文庫。Aristotle, *The Nicomachean Ethics*, H. Rackham, The Loeb Classical Library. 藤沢令夫『世界観と哲学の基本問題』p.164-。
- (80) cf. W. Tatarkiewics, *History of Aesthetics*, Vol. 1, *Ancient Aesthetics*, ed. J. Harrell, The Hague / Paris, Mouton, PWN-Polish Scientific Publishers, Warszawa, 1970, p.139-.
- (81) 岡田三郎「テクネーの発想——芸術教授の原理をもとめて」石川毅編著『総合教科「芸術」の教科課程と教授法の研究』多賀出版 1996 所収 p. 201-222。
- (82) ヘーシオドス『神統記』507-、廣川洋一訳 岩波文庫。ヘーシオドス『仕事と日』42-、松平千秋訳 岩波文庫。アイスキュロス『縛られたプロメーテウス』436-514、呉茂一訳 岩波文庫。プラトーン『プロタゴラス』320d-323a、藤沢令夫訳 岩波文庫。
- (83) J.-P.Vernant, “Prométhée et la fonction technique”, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1988, (p.263-273) p.264-265. cf. J.-P.ヴェルナン・吉田敦彦『プロメーテウスとオイディプス』みすず書房 1978。
- (84) アイスキュロス『縛られたプロメーテウス』呉茂一訳 岩波文庫。Eschyle, *Prométhée enchainé*, P.Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- (85) プラトーン『プロタゴラス』藤沢令夫訳 岩波文庫。Platon, *Protagoras*, A. Croiset, L. Bodin, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- (86) M. Detienne et J.- P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence*, *La metis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p.8.
- (87) B.スネル『詩と社会』新井靖一訳 筑摩書房 1982 p.170。(B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft*, 1965, Claassen Verlag, Hamburg.)
- (88) F. Frontisi-Ducroux, *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, F. Maspero, Paris, 1975, p.192.
- (89) カノーンについては、岡田三郎「美術と認識」 石川毅編『美術教育の現象』山本正

- 男監修 玉川大学出版会 1985 所収 p. 162-184。スケーノグラフィアについては、岡田三郎「視覚的思考と感性」小町谷朝生編『美術教育の実践』山本正男監修 玉川大学出版会 1985 所収 p. 180-202。
- (90) J.-P.Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, P.U.F., (1962) 1992, p.44
- ヴェルナン『ギリシャ思想の起源』吉田敦彦訳、みすず書房、1970, p.46-。
- (91) J.J.Pollitt, *The Art of Ancient Greece : Sources and Documents*, Cambridge University, 1990, Introduction.
- (92) W. Tatarkiewics, *History of Aesthetics*, Vol. 1, *Ancient Aesthetics*, ed. J. Harrell, The Hague/Paris, Mouton, PWN-Polish Scientific Publishers, Warszawa, 1970, p.49.
- (93) H.Diels-W.Kranz, 40B2. (Philons Belopoiika, Excerpte aus Philons Mechanik, H. Diels- E. Schramm, (1919) rep. Leipzig, 1970.) J. J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece*, p.92.
- (94) Plutarch, *Moralia*, 8 ,P.A.Clement, *The Loeb Classical Library*; J. Overbeck, no. 971; Diels & Kranz,no.40A1. Plutarch, *Moralia*, 1, F.C.Babbitt, *The Loeb Classical Library*; J.Overbeck, no.970; Diels & Kranz,no.40A1. いずれも引用文とほとんど同じ文を含む。
- (95) 『ウィトルーウィウス建築書』森田慶一訳註 東海大学出版会。Vitruvius, *On architecture*, F. Granger, *The Loeb Classical Library*.
- (96) これはプロクロスの著 (Proclus, *In primum Euclidis elementorum librum commentaria*.『エウクレイデスの“幾何学原理”第一巻注釈』) に引用され、次書の付録として仏訳とともに刊行されている——Géminos, *Introduction aux phénomènes*, G. Aujac, Paris, Les Belles Lettres, 1975, p.114-.
- (97) この断片は次書に仏訳、英訳を付して掲載されている。W. Tatarkiewics, *History of Aesthetics*, Vol. 1, *Ancient Aesthetics*, p.283; P-M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Paris, P.U.F., 1952, p.77.
- (98) Anaxagoras, Fr. B.21a (Diels & Kranz). 山本光雄訳編『初期ギリシア哲学者断片集』岩波書店、p.69。
- (99) A. Lejeune, *Euclide et Ptolémée, deux stades de l'optique géométrique grecque*, Louvain, 1948, p.9.

- (100) Diodrus Siculus, I, 98,7, ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασίας(視覚的形象によって) C.H.Oldfather, The Loeb Classical Library ; W. Tatarkiewics, History of Aesthetics, Vol. 1, Ancient Aesthetics, p.63 ; J. J. Pollitt, The Art of Ancient Greece, p.28.
- (101) クセノフォーン『ソクラテースの思い出』佐々木 理訳 岩波文庫。Xenophon, Memorabilia, E. C. Marchant, The Loeb Classical Library.
- (102) プラトーン「ソピステス」藤沢令夫訳 岩波版『プラトン全集3』。Platon, Le sophiste, A. Diès, Paris, Les Belles Lettres.
- (103) プラトーン『国家』(下) 藤沢令夫訳、岩波文庫。なお訳者補注 p.418参照。Platon, La république, E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres. cf. J.-P. Vernant, “Naissance d'images” , Religions, histoires, raisons. Paris, F. Maspero, 1979, p.105-137.
- (104) アリストテレス「詩学」藤沢令夫訳 中央公論社版『世界の名著 8 アリストテレス』。Aristotle, Poetics, D. W. Lucas, Oxford.
- (105) 別の日本語訳を掲げると、「……同情と恐怖を惹き起こすところの経過を介して、この種の一聯の(作中人物の——筆者)行為における苦難(パトス)の浄化(カタルシス)を果たそうとするところのものである……」(今道友信訳 岩波版『アリストテレス全集17』)。多様な解釈はアリストテレス自身によるカタルシスについての説明不足に起因するわけであろう。なお次書参照——竹内敏雄『アリストテレスの芸術理論』弘文堂 1969。
- (106) P.Chantraine, Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Paris, Klincksieck, (1968) 1983-4, art. θεωρός. Greek-English Lexicon, art. θεωρία, Liddell & Scott, Oxford at the Clarendon Press.
- (107) J.-P.Vernant, “De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence,” (1983), Mythe et pensée chez les Grecs, p. 339-351.
- (108) P.Chantraine, Dictionnaire étymologique de la langue grecque. art. θεωρός.
- (109) 以下の古代伝承を含めて次の書を参照。藤井義夫『哲学の誕生』河出書房 1955 p.14-。藤井義夫『哲学的人間の形成』弘文堂書房 1947。藤沢令夫『哲学の課題』Ⅱ「実践と観想」岩波書店 1989 p.58-。A.-M.Malingrey, Philosophia, Étude d'un groupe de mots dans la littérature grecque des présocratiques au VI^e siècle après

- J.C., Paris, Klincksieck, 1961, p.29-. M.Dixsaut, *Le naturel philosophe, Essai sur les dialogues de Platon*, Paris, 1985, p.367-.
- (110) 藤井義夫『哲学的人間の形成』p.54 古代文献からの引用箇所は次のとおり——
Diogenes Laertios, VIII, 8; Iamblichus, *de vita Pythagorica*, 58; Cicero, *Tusculanae Disputationes*, V, 3.
- (111) Greek-English Lexicon, art. θεωρία. P.Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, art. θεωρός
- (112) Demokritus, fr. B 194. (H.Diels-W.Kranz). 『ソクラテス以前哲学者断片集』第IV分冊 内山勝利 他訳 岩波書店 1998 p.212.
- (113) プラトーン「饗宴」211d 鈴木照雄訳、岩波版『プラトン全集5』Platon, *Le banquet*, L. Robin, P.Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- (114) プラトーン「パイドロス」250 d 藤沢令夫訳、岩波文庫。Platon, *Phèdre*. L. Robin, Cl. Moreschini, P.Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- (115) プラトーン「パイドロス」藤沢令夫訳、岩波文庫。Platon, *Phèdre*. L. Robin, Cl. Moreschini, P.Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- (116) 藤沢令夫 『プラトン「パイドロス」註解』、岩波書店 1984 p.55。
- (117) Plutarchus, *de exilio*, Plutarch's *Moralia*, VII, Ph. H. De Lacy, B. Einarson, The Loeb Classical Library.
- (118) cf. P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, E. D. Boccard, (1936) 1972.
- (119) ホメーロス『オデュッセイアー』呉茂一訳、岩波文庫。Homer, *The Odyssey*, A. T. Murray, The Loeb Classical Library.
- (120) K.ケレーニイ『神話と古代宗教』高橋英夫訳、新潮社、1972、p.172-。(K. Kerényi, *Die Religion der Griechen und Römer*, 1963.)
- (121) 岡田三郎「美のヴィジョン——美的環境形成論のために」『成熟社会における芸術的都市環境—比較芸術学研究—』科研報告書、代表・武藤 三千夫東京芸術大学教授、1993.p.12~21. 同じく「美のヴィジョン再論」『都市環境と芸術—環境美学の可能性—』科研報告書、代表・武藤 三千夫東京芸術大学教授、1996. p.25~40.
- (122) 「パイドーン」(池田美恵訳)、『ソクラテスの弁明・クリトーン・パイドーン』田中美知太郎、池田美恵訳、新潮文庫所収。Platon, *Phédon*. L. Robin, P.Vicaire

- (nouvelle éd.) Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- (123) プラトーン『パイドロス』248b、藤沢令夫訳、岩波文庫、1978。Platon, Phèdre. L.Robin, Cl.Moreschini, P.Vicaire (nouvelle éd.) Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- (124) プラトーン『国家』藤沢令夫訳、岩波文庫。これらの光景については、訳者注とともに下記の書参照——The Republic of Plato, ed. with critical notes, commentary and appendices by J. Adam, second ed. with introduction by D. A. Rees, Cambridge.
- (125) プラトーン『ティマイオス』40b-c.種山恭子訳、岩波版『プラトン全集12』。なお訳書「補注F」参照。Platon, Timée. A.Rivaud, Paris, Les Belles Lettres (1925) 1985. cf. Rivaud, Études platoniciennes, Le système astronomique de Platon, Revue d'histoire de la philosophie, 1928, p.1-26.
- (126) 「……神は、なめらかで、均質で、中心からどの方向へも距離が等しく、材料となる諸物体が完結しているために、それ自身もまた全体性を備えて完結している一つの身体を作ったのでした。そして神は、その真ん中へ魂を置き、これを全体を貫いて引きのばし、さらに外側から体の周囲を魂で覆い、こうして、円を描いて回転する、まるい、ただ一つつきりしかない宇宙を据えつけたのでした」(34b 種山恭子訳)。
- (127) 岡田三郎「ヴェルナンの形象化とイマージュ論」(研究ノート)『カリスタ』no. 4, 東京芸術大学美術学部美学研究室 1997, p.127-161, esp. p.158.
- (128) パンドレー神話については、ヘーシオドス『仕事と日』59-(松平千秋訳 岩波文庫)、ヘーシオドス『神統記』570-(廣川洋一訳 岩波文庫)。Hésiode, Théogonie, Les travaux et les jours, P.Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- 「盲目の希望」については、アイスキュロス『縛られたプロメーテウス』250 (呉茂一訳 岩波文庫)。Eschyle, Prométhée enchainé, P.Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- (129) ジェルネ「哲学の起源」堀美佐子訳、吉田敦彦編著『比較神話学の現在』朝日出版社、1975, p.215. L.Gernet, “Les origines de la philosophie”, Anthoropologie de la Grèce antique, Flammarion, 1982, p.240.
- (130) バシュラル『大地と意志の夢想』及川馥訳、思潮社、1972, p.15. G.Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté Paris, J.Corti, 1947, p. 4. cf. ギュスドルフ『神話と形而上学』久米博訳、せりか書房、1985, p.311-. Gusdorf, Mythe et métaphysique, Paris, Flammarion, (1953) 1984, p.277-.

- (131) プラトーン『国家』藤沢令夫訳、岩波文庫。Platon, *La république*, E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres.
- (132) プラトーン「ソークラテースの弁明」（田中美知太郎訳）、『ソークラテースの弁明・クリトーン・パイドーン』田中美知太郎、池田美恵訳、新潮文庫所収。Platon, *Apologie de Socrate*, M. Croiset, Paris, Les Belles Lettres.
- (133) 岡田三郎「詩的魅力とその伝達」、久保尋二編著『芸術における伝達と時代性』多賀出版 1992（p.3-25） p.13-。
- (134) プラトーン『法律』658e-659a, 森進一、池田美恵、加来彰俊訳、岩波文庫。Platon, *Les Lois*, É. Des Place, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- (135) 杉野正「批評の基準」『講座 哲学体系 第六巻 芸術理論』田中美知太郎編 人文書院 1964 p.183-206. 批評の美学的問題については次書参照、——後藤狷士編『芸術と批評』多賀出版 1984。
- (136) ワイルド『藝術論』吉田健一訳 新潮文庫 p.85。O.Wilde, *The critic as artist, Intentions, The Works of Oscar Wilde* (Sunflower ed. 1909) , vol.10, New York, Ars Press, 1980, p.198-199. 「インテンションズ」の全訳は、西村孝次訳 ワイルド『藝術論』筑摩書房 1941。
- (137) ヴァレリイ「地中海の感興」、吉田健一訳『精神の政治学』所収、創元社、1939。
P.Valéry, *Inspirations méditerranéennes* (1933), *Oeuvres*, I , Paris, Gallimard, 1957, p.1084-1098.
- (138) グルニエ『孤島』井上究一郎訳、筑摩書房、1991（1968, 竹内書店）。J. Grenier, *Les Iles*, (1933) , *Preface d'Albert Camus*, (nouvelle éd.) Paris, Gallimard, 1959 .
- (139) グルニエ『孤島』井上究一郎訳書 p.170。
- (140) カミュの『裏ど表』、『結婚』、『ミノトオル』などの初期短編集を参照。たとえば「いや、誇るに足るものはある。この太陽、この海、青春に躍動するぼくの心、塩辛いぼくの身体、そして、優しさと栄光が黄色と青の世界で落ち合うあの果てしない背景」と書かれ、黄色と青は太陽と海を指してそれによって均衡が保たれる（「チパサの婚礼」『結婚』高島正明訳 所収）。新潮世界文学『カミュ I』高島正明、滝田文彦、中村光夫、宮崎嶺雄、佐藤 朔、窪田啓作訳、新潮社。A.Camus, *Noces à Tipasa*, (Noces, 1938) *Noces*, suivi de *L'été*, Paris, Gallimard, 1959, p.16-17.
- (141) プロローティーン「美について」（I, 6, 9 田之頭安彦訳）、田中美知太郎、水地

宗明、田之頭安彦『プロティノス全集』第一巻、中央公論社、1986。Plotin, Ennéades, É. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, (1927) 1993.

* この論文は「ギリシア美学の見取図(Ⅰ)」(宇都宮大学国際学部研究論集 第5号 1998年3月)を承ける。

Résumé

Le plan de l'esthétique grecque (Ⅱ)

Saburo OKADA

Dans la pensée grecque de l'art et du beau, il existe quatre éléments fondamentaux: l'âme ou la vie(ψυχή), l'ordre ou l'univers (κόσμος), l'art ou la technique (τέχνη) et la contemplation(θεωρία). Pour exposer le plan de l'esthétique grecque, notre essai tente d'analyser ces conceptions et de préciser leur relation avec le beau. Nous étudions les thèmes suivants;

- 4) τέχνη et la beauté; 4-1) idée de τέχνη; 4-2) le canon et la scécographie; 4-3) art d'imitation;
- 5) la contemplation et la beauté; 5-1) la réminiscence et la contemplation; 5-2) vision de la beauté; 5-3) de la contemplation à la critique;
- 6) conclusion.

(1998年4月14日受理)